Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 37 (1995)

Artikel: Lenz Klotz : Malerei im Spannungsfeld von Willkür und Regel

Autor: Peterli, Gabriel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-972095

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

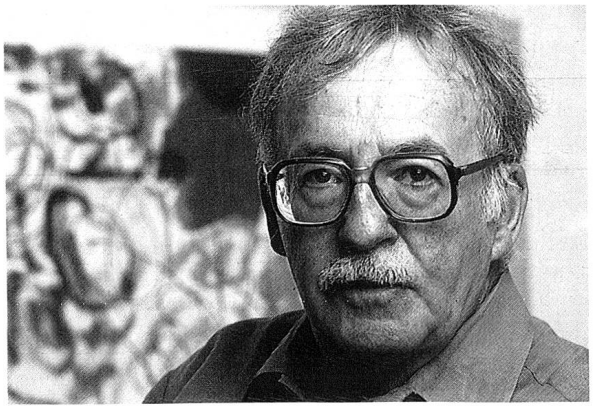
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lenz Klotz – Malerei im Spannungsfeld von Willkür und Regel

von Gabriel Peterli



Am 20. März 1995 feiert Lenz Klotz seinen *siebzigsten Geburtstag.* Er wird unter anderem durch Ausstellungen in Mailand, Düsseldorf und Basel geehrt werden. Möglicherweise wird er gar nicht so grosse Neigung verspüren, behaglich Rückschau zu halten, denn sich zurückzulehnen liegt ihm eigentlich nicht. Wenn schon Rückschau, dann wahrscheinlich nach wie vor lieber so, wie er es gegenüber dem Direktor des Bündner Kunstmuseums, Beat Stutzer, geäussert hat: er möchte einmal mit dem Velo einer kilometerlangen Wand entlangfahren, an der seine Werke chronologisch aufgehängt sind, und auf diese Weise möchte er sein ganzes Tun Revue passieren lassen. Zur Idee der Velofahrt passt vielleicht der Zugang über einen kleinen Umweg:

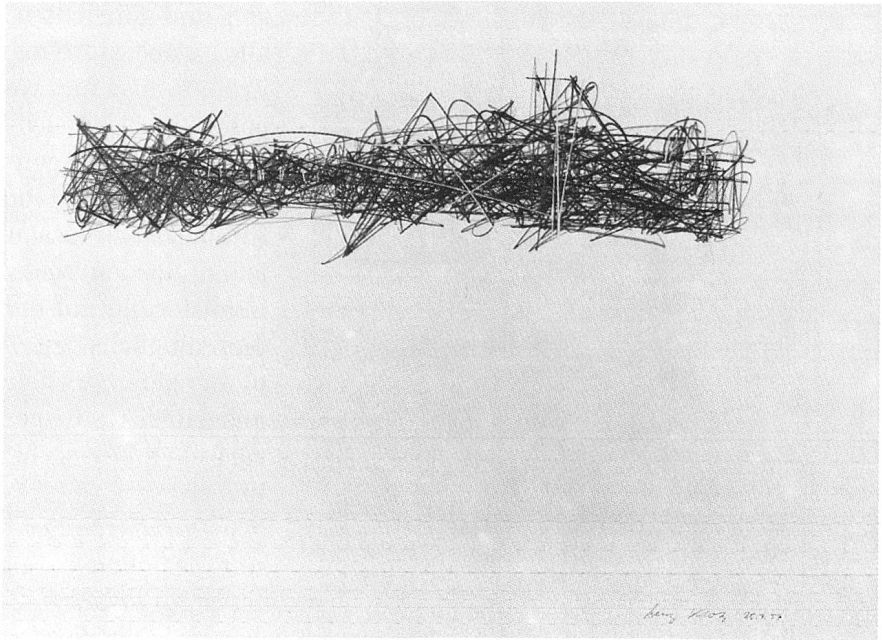
«... ich ... strichelte ..., wie wenn man die Feder probiert. An diese Kritzelei setzte sich nach und nach ein unendliches Gewebe von Federstrichen, welches ich jeden Tag in verlorenem Hinbrüten weiterspann, so oft ich zur Arbeit anheben wollte, bis das Unwesen wie ein ungeheures graues Spinnennetz den grössten Teil der Fläche bedeckte», berichtet ein junger Maler von seiner Arbeit. Nicht Lenz Klotz; ein anderer junger Mensch, dessen Erfahrungen man mit denjenigen des jungen Lenz Klotz vergleichen könnte. Der zitierte Künstler sagt im weiteren:

«Betrachtete man jedoch das Wirrsal genauer, so entdeckte man den löblichsten Zusammenhang und Fleiss darin, indem es in einem fortgesetzten Zuge von Federstrichen und Krümmungen, welche vielleicht Tausende von Ellen ausmachten, ein Labyrinth bildete, das vom Anfangspunkt bis zum Ende zu verfolgen war. Zuweilen zeigte sich eine neue Manier, gewissermassen eine neue Epoche der Arbeit..., hier und da zeigten sich kleinere oder grössere Stockungen, gewisse Verknotungen in den Irrgängen meiner zerstreuten gramseligen Seele, und die sorgsame Art, wie die Feder sich aus der Verlegenheit zu ziehen gesucht, bewies, wie das träumende Bewusstsein in dem Netze gefangen war...»

Der Maler arbeitet Tage, ja Wochen an der «kolossalen Kritzelei», wie er sein Bild selber nennt; dann betritt ein Malerfreund sein Atelier, betrachtet das Werk, scheint kaum überrascht und spricht die gewichtigen Worte:

«Du hast... mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen ein Problem zu lösen, welches von grösstem Einflusse auf die... Kunstentwicklung sein kann... Du hast hier einen gewaltigen Schritt vorwärts getan von noch nicht zu bestimmen-

Wohl ein bitterböses Geschehen, 1957, Bleistift und Kunstharz auf Papier.



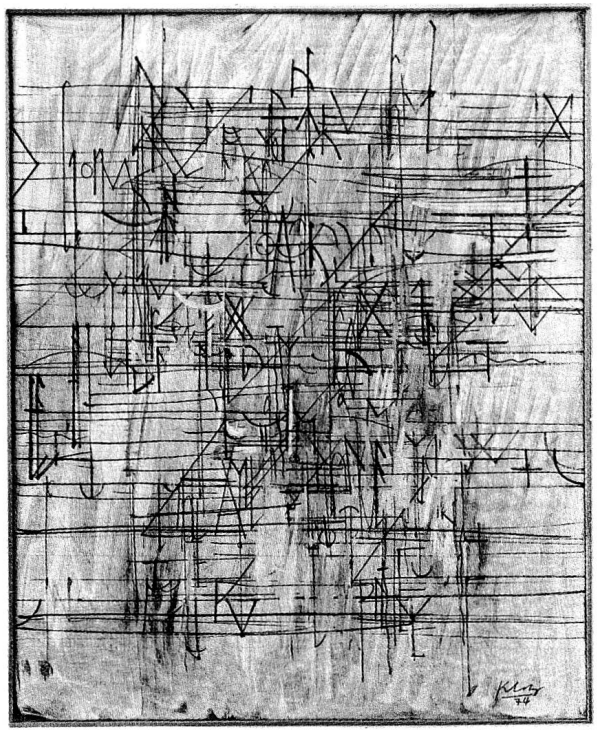
der Tragweite. Du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen! Diese fleissigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommenen Freiheit des Schönen schwebend; dies ist der Fleiss, die Zweckmässigkeit, die Klarheit an sich in der reizendsten Abstraktion!...»

Der Malerfreund spricht das entstehende Werk auch als «Gewebe» an, lobt die «Tendenzfreiheit» solcher Kunst und stellt in Aussicht, dass die Zeit nahe sei, in der auch die Dichtkunst sich der Wortbedeutungen entledige und nur noch «leichtbeschwingte Striche» hervorbringe, womit sie sich mit der bildenden Kunst vermähle.

Genug des Vexierspiels! Der Text stammt aus dem «Grünen Heinrich» von Gottfried Keller, genauer: aus dem Kapitel des dritten Teils, welches den Titel «Grillenfang» trägt. Vergleicht man genauer, was ich hier nebeneinandergestellt habe, erkennt man fast nur Unterschiede: Lenz Klotz arbeitet unter völlig andersartigen Bedingungen; seine ungegenständlichen Arbeiten sind nicht der Versuch, einer tiefen Krise zu entfliehen; er hatte im Gegensatz zu Keller bzw. Heinrich kompetente Lehrer und Berater usw.

Gehen wir auf diese Bedingung etwas näher ein! Lenz Klotz hatte schon am Bündner Lehrerseminar Zeichenlehrer, die ihm viel mitgeben konnten. Emil Hungerbühler soll ihn unter anderem auf die Kunst Monets hingewiesen haben, und Toni Nigg, ebenfalls Zeichenlehrer am Lehrerseminar, liess ihn in seinem Atelier arbeiten, wo er vor allem auch in handwerklicher Beziehung viel Neues lernen konnte. Und als er von 1945 bis 1950 die Kunstgewerbeschule in Basel besuchte, war er Schüler von Walter Bodmer, der zu den eher seltenen Schweizer Künstlern gehörte, die in der Zeit des Zweiten Weltkrieges und in den Jahren danach mit wacher Neugier verfolgten, was im Ausland geschah. Bodmer war der erste ungegenständliche Gestalter unter den Baslern und hat das Schaffen des jungen Klotz nachhaltig beeinflusst bzw. den jungen Künstler bei seinen Versuchen, aus dem Gewohnten auszubrechen, bestätigt.

In Basel lernte Klotz eines der reichhaltigsten Museen Europas kennen. Hier begegnete er bedeutenden Künstlern der nachimpressionistischen Epochen. An der Universität hörte er Vorlesungen von Karl Jaspers und Karl Schefold, dem Archäologen. Und an der Kunstgewerbeschule besuchte er den Unterricht von



Zwischen den Zeilen, 1974, Öl auf Leinwand.

Georg Schmidt, der Künstler und Werke in einem weiten kulturgeschichtlichen Zusammenhang betrachtete und gleichzeitig bemüht war, seine Schüler zu einer differenzierten Wahrnehmung anzuhalten.

Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte war und ist Lenz Klotz ein wichtiges Anliegen, und sie hat ihn zeitweise sehr stark in Anspruch genommen. Nach Abschluss der Kunstgewerbeschule hat er zusammen mit Rudolf Hanhart den grafischen Nachlass Ernst Ludwig Kirchners geordnet, und er war mehrere Jahre Mitarbeiter am Basler Museum für Völkerkunde, wo er Wechselausstellungen organisierte und für die Neu-Präsentation alter Bestände verantwortlich war. Die Kunst der sogenannten Primitiven ist ihm ebenso vertraut wie das, was in neuerer Zeit in den ersten Kunstzentren der Welt geschaffen worden ist und wird. Er hat sich theoretisch und malend mit Künstlern wie Walter Kurt Wiemken, Paul Cézanne, aber auch Paul Klee, Mark Tobey, Jasper Johns und anderen auseinandergesetzt; zu seinen Freunden gehören bekannte Kunsthistoriker und -kritiker, deren Erfahrungen und Einsichten ihm wichtig sind. – Das alles weist auf eine sehr stark reflektierende Arbeitsweise hin, welche die Gefahr der Skrupelhaftigkeit in sich bergen würde, – wäre da nicht auf der Gegenseite die grosse Lust, dem Kribbeln in der Hand nachzugeben, den Pinsel frei laufen zu lassen oder mit ihm zu fechten, jedenfalls den Weg von der «Intuition» bis zur Realisierung auf der Leinwand oder dem Papier möglichst zu verkürzen. Lenz Klotz hat dies gegenüber Dieter Koepplin auf eine Weise ausgedrückt, die gerade auch noch einen literarischen Beweis für seine Lust am Konkreten liefert:

«‹Durcharbeiten› sollte ... nie allzu mühsam und gezwungen sein. Ein gutes Bild entstehe meistens in kurzer Zeit, an einem oder zwei Tagen, so dass durchgehend das Gefühl erhalten bleibt, dass man eine Arbeit einfach durchführt, so wie man Brot knetet und backt, ohne dass der Teig inzwischen eintrocknet. Der schönste Moment beim Malen sei der, wenn die Malmaterie (Klotz verwendet fast immer Öl, nur sehr selten Acryl, Anm. von D.K.) langsam anziehe. Dann könne man noch etwas damit anfangen, dann sei der gute Zeitpunkt zum Eingreifen und Weitermachen. Wenn aber die Farbe einmal steif und ‹angefroren› sei, habe er das Gefühl, die Leinwand rutsche meterweise von ihm weg und werde immer schwerer berührbar.» (Zitiert nach dem Vorwort zu einem Katalog der Galerie Beyeler aus dem Jahre 1979).

Reflexion und lustvolles Arbeiten können zu Widersachern werden, die auf gegenseitige Vernichtung abzielen. Nicht so bei Lenz Klotz, dem es immer wieder gelingt, die beiden Widersacher zu Kontrahenten zu machen. Natürlich sind die beiden Pole nicht immer gleich stark; aber es sind immer beide im Spiel. Auch bei den gestischen Arbeiten der fünfziger Jahre werden der heftigen, manchmal auch ausgelassenen Bewegung gewisse Grenzen gesetzt, wobei sich die Reflexion auch in Form von Ironie bzw. Understatement meldet; und in den neueren und neuesten Arbeiten, in welche eine lange Erfahrung eingeflossen ist, machen die Linien manchmal Kapriolen, dass es eine

Lust ist, ihren Bewegungen, die an Lassowürfe oder auch an Flohsprünge erinnern, zu folgen.

Dass dieses Nebeneinander oder besser Ineinander ein wichtiges Anliegen des Malers ist, beweisen eine ganze Reihe von Titeln, die er seinen Bildern gegeben hat: «Verfestigung des Zustandes», «Regel und Willkür – besonders anschaulich», «Mutig und besonnen», «Zart, doch mit Nachdruck», «Dem Zufall bleibt wenig», «Polygonales – mit Störfaktor», «Auf Anhieb, aber besser» u.a.

«Willkür», «Zufall» und der willkommene «Störfaktor» sind in der Regel nicht so stark, dass der Eindruck des Zerstörerischen entsteht; was sie leisten, ist eher ein In-Frage-Stellen, ein Aufs-Spiel-Setzen der Balance; es sind Dissonanzen, welche den Eindruck des Zusammenhalts bzw. der Struktur im Grunde verstärken.

Ohne Zweifel war dieses Anliegen, Regel (und die Reflexion) und Willkür (oder den Zufall bzw. die Störfaktoren) miteinander zu verbinden, eine günstige Voraussetzung für Lenz Klotz' Lehrtätigkeit. Schon 1951 – ein Jahr nach Abschluss seines Studiums – bekam er einen Lehrauftrag an der Kunstgewerbeschule und an der Höheren Lehramtsschule für bildende Kunst in Basel, wo ihm vorerst die Leitung des Museumszeichnens anvertraut wurde. Später unterrichtete er auch in Farbe und Form und allen klassischen Fächern, und von 1966 bis 1983 war er Leiter der Fachklasse für Zeichenlehrer. Er war ein engagierter Lehrer, und sein Hauptanliegen war nach seinen eigenen Worten: herauszufinden, was seine Schüler beschäftigte.

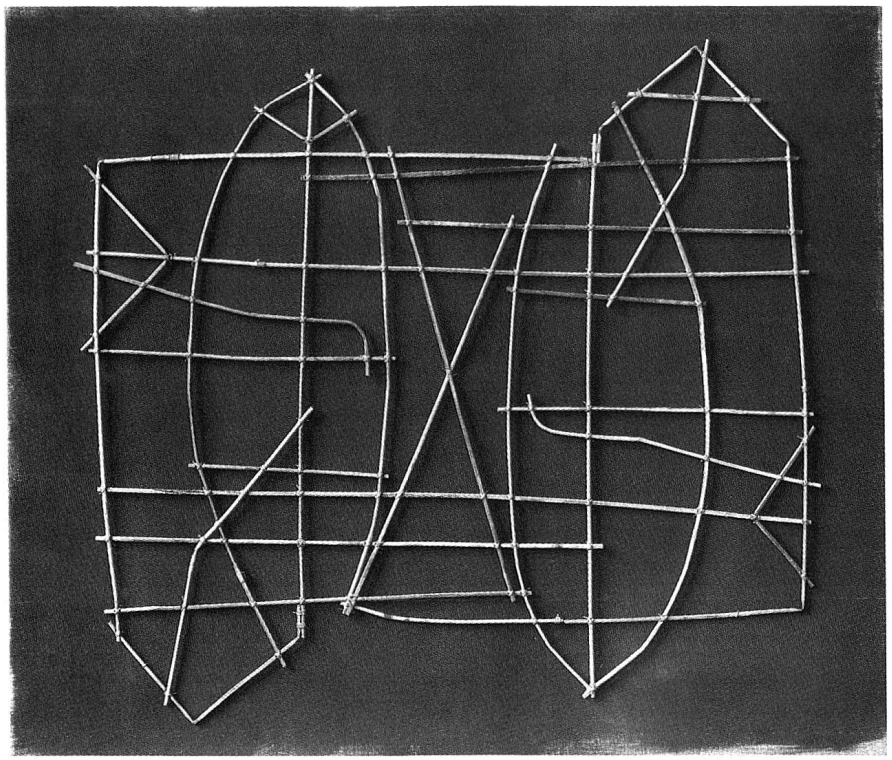
Das Unterrichten schafft Distanz zum Malen. Dasselbe gilt von Gesprächen über Bilder, aber auch von der Formulierung von Bildtiteln, sofern man dabei so vorgeht wie Lenz Klotz. Während viele heutige Künstler aus einer verständlichen Skepsis gegenüber dem Wort auf kennzeichnende Titel verzichten, macht es Klotz grossen Spass, nach Beendigung eines Werkes, gewissermassen als Taufakt, einen Titel zu erfinden. Er hält eine Erfahrung, die er beim Malen gemacht hat, fest oder deutet an, was man mit dem ungegenständlichen Gebilde assoziieren könnte, wie etwa in «Kleine Insubordination», «Dem Erfinder der Diagonalen», «Weiträumiges Umfahren», «Erstes Zebra» oder «Grosse Parade». Oft hält er schlicht fest, was optisch passiert ist: «Rutscht seitwärts ab», «Kommt von oben», oft spielt er mit verschiedenen Bedeutungen von Wendungen: «Ich umkreise», «Ich sehe rot!» Oder er tut so, als gebe er sich selber Anweisungen: «Nur keine Nachlässigkeit in den kleinen Dingen», «Nur keine überflüssigen Einzelheiten», er formuliert auch mal Feierliches: «Am Anfang war das Bild» oder breitspurig Klingendes: «Im Lichte der laufenden Untersuchungen», und er spielt auf bekannte Wendungen an: «Verlust der Mitte», «Bei meiner Liebe zur Geometrie», «Wann treffen wir Drei wieder zusammen? (Rembrandtgelb, Rembrandtrose, Rembrandtblau)» oder – in Anspielung auf Archimedes – «Stört mir meine Winkel nicht».

Die Titel definieren nicht, sie tasten das Geheimnis letztlich nicht an – einer lautet: «Bleibt ein Geheimnis!» – sie geben Andeutungen und regen zu Gedankenverbindungen an. Sie können mithelfen, einen Zugang zum Bild zu eröffnen; aber am schönsten ist ihre Wirkung, wenn man ein Bild eingehend betracht, ohne den Titel zu kennen, und diesen erst nachträglich zur Kenntnis nimmt: da ergötzen einen die witzigen Einfälle, und man staunt über die verbale Kreativität des Malers.

Distanz nehmen zum eigenen Schaffen: dem kann auch anderes dienen: Reisen zum Beispiel, die Betrachtung der eigenen Werke in neuer Umgebung, in einer Ausstellung zum Beispiel, oder das Arbeiten mit anderen Materialien und Werkstoffen, eine Herausforderung, die Klotz immer gerne annimmt.

So hat er anfangs der siebziger Jahre mit Peddigrohr, Meerrohr und Schnüren gearbeitet. Und er hat Gebilde mit Stäben in Bronze gegossen, auch freie Plastiken ausgeführt. Auch hat er in verschiedenen Schaffensperioden die verschiedenartigsten Malgründe und -unterlagen ausprobiert und immer wieder sgraffitoartige Kratztechniken angewandt.

Natürlich geht's ihm bei seinen Arbeiten mit neuen Materialien und Techniken nicht dar-



Zeichne mit Stäben, 1969, Rohr auf Leinwand.

um, einmal Erreichtes unter leicht veränderten Bedingungen zu wiederholen. Es sind vielmehr echte Experimente, die mit Risiken behaftet sind, aber auch helfen, neue Möglichkeiten zu erschliessen.

Wenn ein Maler sein Instrumentarium mit solcher Sicherheit beherrscht, erweckt dies bei manchen Skepsis. Gewandtheit gilt als Kennzeichen des Dekorativen. Allerdings: mit solcher Kritik ist man heute allzu rasch zur Hand, und nicht alles, was gewisse Ideologen unter den Kunstkritikern als «bloss dekorativ» abqualifizieren, ist zweitrangig. Zu Recht sagt Werner Schmalenbach in einem Text über Klotz (vierter Anhang zur Monographie über L. K.): «Man erinnert sich an den Ausspruch von Henri Matisse: man müsse sich zur Betrachtung eines Gemäldes entspannt in den Lehnstuhl zurücksinken lassen... Man sollte begreifen, dass auch das ästhetische Wohlgefallen – Immanuel Kants ‹interesseloses Wohlgefallen› – etwas sehr Humanes ist.»

Besonders schöne Beispiele von Arbeiten, in denen die Störfaktoren stärker zurücktreten, sind meines Erachtens gewisse Bilder aus den Jahren 1974 und 1975, die an musikalische Partituren erinnern, oder die gegen Ende der siebziger Jahre entstandenen Kompositionen, in denen haken-, pfeil- und winkelförmige Elemente in unauffälliger Gesetzesmässigkeit angeordnet werden und eine die ganze Bildfläche umfassende Struktur bilden.

Es ist hier nicht möglich, Lenz Klotz' Entwicklung genauer zu beschreiben. Berufene Fachleute haben dies getan oder Beiträge dazu geliefert. Eine knappe Darstellung, die anschaulich beschreibt, was in den einzelnen Phasen (bis 1981) jeweils neu und überraschend ist, hat Werner Jehle im Buch «Lenz Klotz», Band 4 der Editions Galerie «zem Specht», Basel, vorgelegt. Hier soll die Entwicklung Lenz Klotz' lediglich andeutungsweise beschrieben werden, indem drei Werke, welche farbig wiedergegeben sind, genauer betrachtet werden.

Das Bild «*Stachus*» (Farbtafel I) hat die Ausmasse 100×120 cm und ist 1958 entstanden. Es ist charakteristisch für Klotz' Frühwerk und ist – wie alle Werke des Malers – ein autonomes Gebilde, in welchem Striche, Strukturen, Rhythmen, Farben, Töne usw. nicht Meta-

phern für etwas anderes sind, sondern sich selber «meinen». Es ist also insofern kein abstraktes Bild, als es nicht von einem Gegenstand abstrahiert worden ist – auch nicht von einem Stachus, den man im Wörterbuch nicht finden wird, (höchstens in einem Stadtplan von München).

Klotz braucht die Linie nicht als Begrenzung von Flächen oder Körpern, sondern als selbständiges Ausdrucksmittel. Die meisten Linien wirken wie Nadeln oder Stacheln, etwa diejenigen eines Seeigels. Wenn sie ganz leicht gekrümmt sind, verlieren sie nichts von ihrer Straffheit und energischen Kraft. Sie verlaufen praktisch nie parallel und ordnen sich nicht zu übersichtlichen Formationen, die etwas Beruhigendes an sich haben wie die berühmten Lanzen auf Velazquez' «Übergabe von Breda». Sie sind Teil von stachligen Gebilden, die einander ähnlich sind, aber recht verschieden in bezug auf ihre Dichte, und die eine Gesamtstruktur bilden, welche die Komposition des Bildes ausmacht.

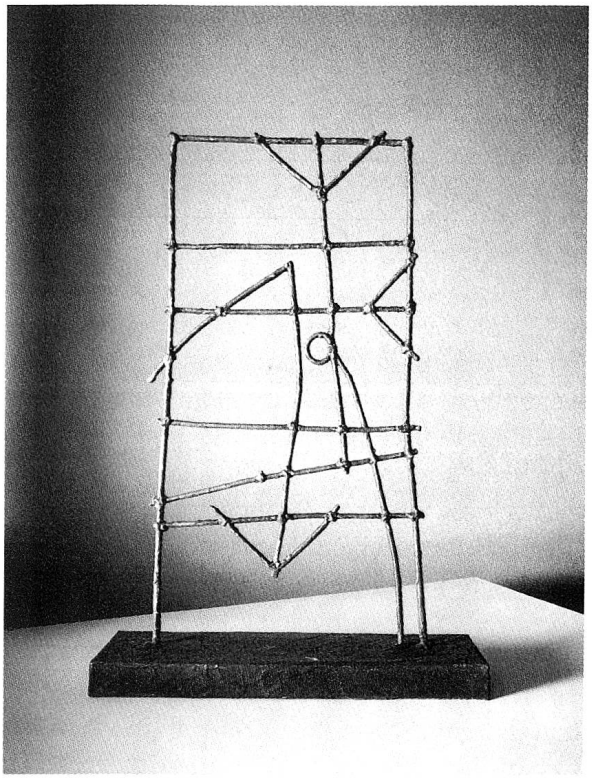
Es wäre interessant, einmal genauer in Erfahrung zu bringen, wie der Betrachter eine solche Struktur wahrnimmt. (Mit Zeitungslesern hat man entsprechende Versuche gemacht.) Wahrscheinlich nimmt das Auge abwechselnd Details (einzelne Linien und die «Nester» des Gewebes) und die Gesamtstruktur wahr, immer vom einen zum andern wechselnd, und bei diesem Vorgang verändert sich der Charakter der Gesamtstruktur laufend, erscheint reicher, differenzierter, lebendiger.

Im Laufe dieses Prozesses der optischen Aneignung nimmt das Auge auch die räumliche Tiefe war: die Nadeln und «Nester» heben sich vom Grund ab, am deutlichsten diejenigen unterhalb der Bildmitte, wo Hell und Dunkel am stärksten kontrastieren. Auch wird man der farbigen Vielfalt gewahr, nachdem man vorerst vielleicht vor allem verschiedene Grautöne wahrgenommen hat: man erkennt blendend weisse Striche, auch blaue, und man fühlt sich beim Betrachten des «Hintergrunds» an alte, mehrfach überstrichene Mauern erinnert, in denen die verschiedensten Farben durch ein abgenutztes Grau schimmern.

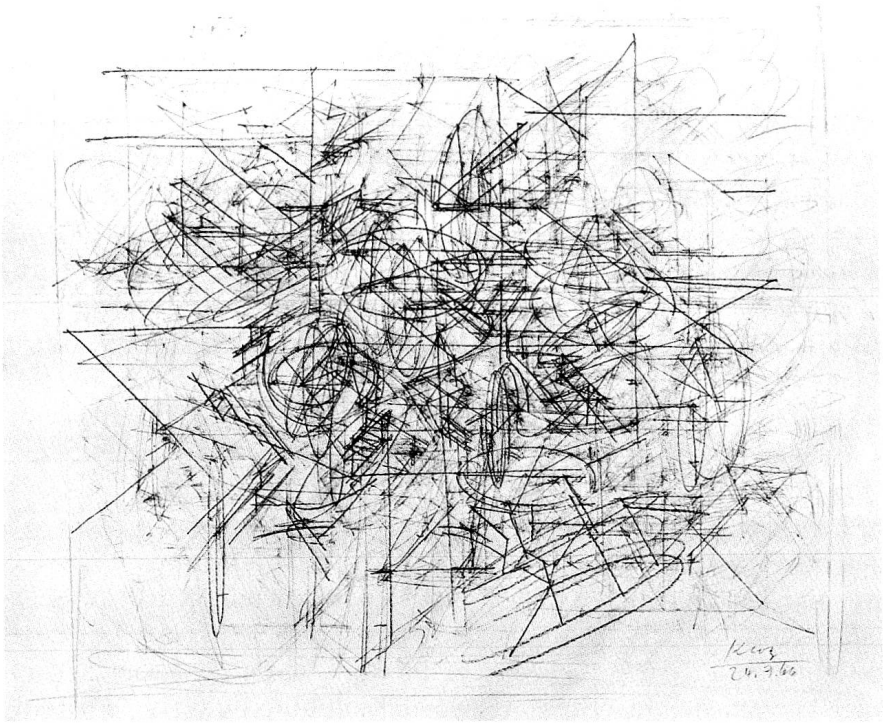
Klotz setzt in einem solchen Bild eine beschränkte Zahl von künstlerischen Mitteln ein – Linien, Strukturen und ein bestimmtes Spektrum von Farben und Tönen –, und diesen Mitteln gewinnt er eine Fülle von Wirkungen ab. Diese sind in bestimmte Gesetzmässigkeiten eingebunden, in eine Syntax gewissermassen, die dem ganzen Bild innewohnt und die es ermöglicht, heftige, ja aggressive Bewegungen, die eine Tendenz zur Willkür haben, in den Griff zu nehmen. «Dennoch gefasst», wie der Titel eines Bildes aus der gleichen Periode heisst, würde auch den «Stachus» gut charakterisieren.

«Augenweide» (Farbtafel II) von 1978 hat die Ausmasse 88 × 105 cm und ist in Öl auf Leinwand gemalt.

Schon in den Bildern, in denen Lenz Klotz Rohr verwendet hatte und die um 1970 entstanden waren, hatten die Linien einen anderen Charakter bekommen als z. B. im «Stachus». Sie waren oft geknickt, wirkten weniger nadel- als stabartig, und deutlicher als zuvor traten die Winkel hervor, die sie bildeten. Um



Mit geknicktem Pfeil, 1974.



Transparenz der Konstruktion, 1966, Bleistift auf Papier.

1978, dem Entstehungsjahr von «Augenweide», erscheinen sie als Winkel, haben die Formen eines Hakens oder – ungefähr – des Buchstabens Z und andere verwandte Formen. Diese sind einander bezüglich der Grösse ähnlich, und sie bilden Gruppen, die man an anderen Stellen des Bildes in auffallender Ähnlichkeit wiederfinden kann.

Der Betrachter von «Augenweide» findet diese verwandten Formgruppen relativ leicht, wenn er die Konstellation, welche er in der rechten unteren Ecke sieht (Gruppe von drei stumpfen Winkeln und darüberstehendem «Z» usw.) an anderen Stellen des Bildes sucht. Er wird sie noch etliche Male finden, wird aber vermutlich sehr bald am Sinn dieses Tuns zweifeln. Denn es ist ja kein Suchbild und kein Werk der konkreten Malerei, dem eine mathematische Struktur zu Grunde liegt.

Durch die Farbgebung wird die musterähnliche Struktur teilweise verhüllt, und es wird eine zweite Struktur geschaffen, die mit der ersten in einem Rapport steht, den man nicht «durchschaut». Eine weitere Bereicherung erhält das ganze Gewebe durch die Hell-Dunkel-Gegensätze wie auch durch die Unterschiede in der Pinselschrift, den Wechsel von sanftem Fliessen und starkem Nachdruck. Sowohl in bezug auf die Farbe wie das Hell-Dunkel wirkt das Bild gegen den Rand links und vor allem gegen den unteren Rand hin etwas zurückhaltender, eine Erscheinung, die man in vielen Werken von Klotz findet und die wohl etwas damit zu tun hat, dass seine Gebilde den Wirkungen der Schwerkraft entzogen werden.

Alle erwähnten Elemente bilden in diesem Bild ein Gleichgewicht, das an Variationen reich ist, aber durch keine Störfaktoren aufs Spiel gesetzt wird. Man betrachtet es gelassen und geniesserisch: der Titel könnte zutreffender nicht sein!

«Spuren sichern (in freier Manier)» (Farbtafel III) ist 1992 entstanden, hat die Ausmasse 70×105 cm, und die Angabe zur Technik lautet: «Gesso und Druckfarbe auf Papier auf Leinwand».

Charakteristisch für eine der neueren Arbeiten ist, dass zwei Blätter auf dieser Leinwand zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Betrachter vergleicht die beiden Blätter und erkennt gewisse Gegensätzlichkeiten (Format, Bearbeitung, Farbgebung usw.) und gewisse Ähnlichkeiten (hellblaue Farbe, die «freie Ma-

nier» einzelner Linien u. a.). Nimmt man's ganz genau, so kann man sogar feststellen, dass beim einen Blatt, dem rechten, etwas weggerissen oder weggeschnitten ist, während beim andern, dem linken, ein kleiner Rest des Randes, welches es im Block festhielt, stehengeblieben ist: Spuren des Zufälligen, Improvisierten, die aber an beiden Blättern zu finden sind!

Innerhalb der dunkelbraunen Randzone entsteht ein lebendiges Spiel von Interferenzen, das nie ganz zur Ruhe kommt und innerhalb dessen die Kleckse oder das breitspurige «V» im Blatt rechts zu «Störfaktoren» werden, welche denjenigen, der da Spuren sichern will, eher irritieren.

Folgt man den Spuren, welche die grüne Linie auf dem Papier rechts zeichnet, verliert man den «Faden» ziemlich bald; versucht man, den schwarzen Spuren zu folgen, gelingt dies besser, wenn man dabei auch keine Spuren «sichern» kann, da man die abenteuerlichsten Bewegungen mitmacht. Diese sind zum Teil so ausgelassen und entfesselt, dass man sie lachend verfolgt wie diejenigen eines Artisten, der sich selber mit Kapriolen dauernd überbietet. Auf dem Blatt links meint man, eher eine Schrift vor sich zu haben, wenn die Schwünge in einer Art Engführung wiederzuerkennen sind. Vielleicht fühlt man sich an die Unterschrift eines Menschen erinnert, in dem sich Beschwingtheit und Gewaltsamkeit wunderlich mischen.

Ähnliche Bewegungsabläufe findet man schon im Frühwerk von Lenz Klotz. Das heisst nicht, dass etwas Früheres wiederholt wird, denn sie sind nicht gleich und überdies in einen anderen Kontext gestellt, was gerade durch dieses Beispiel – mit der angesprochenen Zweigliedrigkeit und den Interferenzwirkungen – augenfällig belegt wird. Die Beschwingtheit, die Elastizität und auch die Ironie erinnern an frühere Arbeiten; aber das Instrumentarium hat sich bereichert, auch die handwerklichen Möglichkeiten sind vielfältiger.

Wie die «Rückgriffe» genau zu beurteilen sind – zum Beispiel auch derjenige auf die an Partituren erinnernden Arbeiten der frühen siebziger Jahre –, könnte eine Ausstellung zeigen, in welcher die verwandten Arbeiten aus verschiedenen Schaffensperioden einander gegenübergestellt würden. Was immer das Ergebnis einer solchen Konfrontation wäre, ich bin überzeugt, dass eines ganz klar daraus resultieren würde: Lenz Klotz ist ein überaus dynamischer Künstler, immer neu fasziniert von den Möglichkeiten, die eine autonome Malerei bietet, und immer bereit, sich auf Abenteuer einzulassen. – Dazu kann man den Siebzigjährigen nur beglückwünschen.